

## TEORÍA DE LA *NOVELLA* Y NEOARISTOTELISMO QUINIENTISTA

En 1574, Francesco Bonciani leyó ante la academia *degli Alterati* una lección dedicada a las reglas de composición de la *novella*, a su delimitación como género literario y al análisis del modelo boccacciano. El texto de la lección se conserva en dos manuscritos y un impreso. Los manuscritos se custodian en la Biblioteca Nazionale di Firenze (Magliabechi IX, 125, ff. 151-172) y en la Biblioteca Riccardiana (nº 2435, ff. 1-20). El manuscrito Riccardiano ofrece una versión más extensa de la lección que ha sido considerada por Weinberg una redacción previa del texto definitivo<sup>1</sup>. En el siglo XVIII aparece la *editio princeps* en un volumen colectivo de escritos académicos recopilados por el *Smarrito Accademico della Crusca*, probablemente Carlo Dati. La colección reúne una primera parte de oraciones o discursos y una segunda de lecciones bajo el título general de *Prose Fiorentine. Tomo terzo contenente Lezioni*: fue impresa en Venecia por Domenico Occhi en 1727 y reimpressa posteriormente en 1735. La *Lezione* de Bonciani es la sexta de la colección y ocupa las páginas 161-212 (1727, parte II, tomo I) y 74-95 (1735, parte II,

---

1. No hay edición crítica ni estudio textual de ninguna de las obras de F. Bonciani, ni de los manuscritos de sus obras. Las indicaciones de B. Weinberg a este respecto son extraordinariamente escuetas (cfr. "Nuove attribuzioni di manoscritti di critica letteraria del Cinquecento", en *Rinascimento*, III, 1952, 249-250): se limita a afirmar que el Ms. Riccardiano presenta un estadio inicial de la redacción de la *Lezione* sin adentrarse en el estudio de variantes.

tomo I), bajo el título de *Lezione sopra il comporre delle Novelle*. El texto reproduce el ms. Magliabechi de la Biblioteca Nazionale de Firenze. El título es, muy probablemente, del editor.

En 1970, Bernard Weinberg realizó una nueva edición del texto de este manuscrito, incorporando en apéndice las variantes más importantes del ms. Riccardiana 2435<sup>2</sup> y manteniendo el título *-sopra il comporre delle novelle-* que encabeza la edición de las *Prose*<sup>3</sup>. En la misma colección de *Trattati* editó por primera vez otra de las obras de Francesco Bonciani, la *Lezione della Prosopopea o Trattato dell'imitazione e della Prosopopea* (1578). La mayoría de las obras de Bonciani permanece inédita. Consisten fundamentalmente en lecciones y discursos escritos para la academia florentina (de la que fue cónsul en 1590 bajo el sobrenombre de *Aspro*) y la de *gli Alterati* (de la que fue regente).

No hay trabajos de conjunto ni sobre la vida ni sobre la obra de Francesco Bonciani, *Aspro Accademico*, ni tampoco una catalogación definitiva de sus escritos. No han sido descritos los testimonios manuscritos de sus obras, y, hasta el momento, no hay ediciones críticas de ninguno de los discursos y lecciones. Sólo Bernard Weinberg, en tres ocasiones, ha atendido la edición diplomática [1970], la identificación de la autoría [1952] o la relación de los contenidos [1961] de unas u otras obras del *Aspro*<sup>4</sup>. Entre ellas, siempre según la nómina de Weinberg, se cuentan diversas lecciones sobre materias literarias, morales y políticas (*Discorso contro le maschere*, 1578; *Trattato del far l'orazioni funerali*, 1606; *Trattato sopra la lingua toscana*, 1606; *Discorso degli errori che fanno i principi*, 1606; *Lezione che il vero amante maggior piacere senta in pensando alla donna amata che in vedendola*, 1606). En 1952, B. Weinberg atribuyó a Bonciani dos de los documentos de la querella quinientista en torno a la *Commedia*: una defensa de Dante y una respuesta a uno de los valedores de la facción anti-dantista, *el Parere del Dubbioso intorno alla risposta del primo argomento del Castravilla*. Ambos textos permanecen inéditos.

El *Trattato o Lezione sopra il comporre delle novelle* de Bonciani puede abordarse, en primer lugar, desde las series en las que se inscribe: como lección académica, como escrito dedicado a la teoría de los géneros literarios, y, más particularmente, a un nuevo género vulgar, y como tratado inscrito dentro del neoaristotelismo quinientista.

En tanto que escrito académico, el texto está sujeto a varias restricciones. La lección impone obligaciones a sus redactores tanto en extensión como en tono,

2. *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, Bari, 1970, vol. III, pp. 135-173. B. Weinberg incorpora las variantes que estima de mayor interés crítico bien porque discuten pasos de la *Poética* de Aristóteles de controvertida interpretación, bien porque amplían la ejemplificación (cfr. *Trattati*, III, 166).

3. B. Weinberg reproduce la descripción del *Diario degli Alterati* en la que aparece como *trattato sopra lo scriver le novelle* (*Trattati*, III, 166).

4. B. Weinberg, "Nuove attribuzioni di manoscritti di critica letteraria del Cinquecento", en *Rinascimento*, III, 1952, 249-250; *The History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, 1961; (ed.) *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, Bari, 1970.

pues está concebida para su declamación pública. La extensión media suele oscilar entre las diez y las veintiuna páginas en cuarto extendido (frecuentemente, entre doce y quince), por lo que exige una extremada concisión. La lección sobre las novelas es, en su versión más breve, una lección notablemente extensa para la media habitual, dato que apoya la hipótesis de que el MS Magliabechi represente la versión definitiva frente al MS Riccardiano. Carlo Dati distingue dos tipos de lecciones académicas<sup>5</sup>: el primero, de lecciones *a maniera di commento*, es el de más fácil ejecución, en tanto que el autor puede elegir el sujeto que le es más conveniente; suele ejercitarse sobre pasos muy breves de autores (versos, grupos de versos y, preferentemente, sonetos), y, particularmente, sobre textos de Petrarca. El segundo, de lecciones *a maniera di trattato*, exige condensación, concisión y unidad: la lección diserta sobre materias más ambiciosas y constituye una obra que abre o puede abrir camino a otros volúmenes de mayor aliento. Es el esqueleto de un tratado posible y debe ser comprehensiva, ya que no exhaustiva.

La *Lezione sopra... le novelle* está concebida a *maniera di trattato*, tanto en la selección de la materia como en el orden expositivo. Aborda la novelística vulgar en tanto especie de poesía mediante la aplicación de principios extraídos de la *Poética* aristotélica, o, más precisamente, de los principios sistematizados por los comentaristas de Aristóteles a partir del texto griego. Aunque Bonciani afirma seguir un método inductivo fundamentado en el examen de las obras de Boccaccio como modelo sumo de composición, procede realmente mediante la superposición de un esquema teórico previo que no sólo filtra el análisis sino que, en ocasiones, obliga a dejar en la sombra una buena parte de la producción novelística.

La *Poética* de Aristóteles proporciona un esquema conceptual para el establecimiento de los géneros literarios o especies de la poesía. Los comentaristas y tratadistas observan repetidamente que el texto es incompleto, cercenado o parcial pues se limita al tratamiento de dos especies (tragedia, épica), e incumple la promesa (49b21ss) de realizar un estudio ulterior de la comedia. Los primeros comentaristas suelen complementar el texto original mediante la amplificación y mediante la adición de suplementos para aquellos aspectos que se juzgan omitidos o insuficientemente descritos. Ya se estime que la obra aristotélica es un conjunto confuso y desordenado de notas preparatorias cuyos principios están insuficientemente argumentados y definidos, ya que es un libro perfecto, las explanaciones tienden a incorporar noticias de diversa procedencia y a completar el texto original mediante proyecciones ideológicas, síntesis con otras tradiciones retóricas y poéticas y observaciones sobre la literatura latina y vernacular. Ya sea por el deseo de completar lo imperfecto o por un hábito arraigado de exposición textual (que consiste en allegar información afín que redunde en la utilidad doctrinal de texto más comentario), los comentaristas tienden a incorporar información de distinta procedencia y orientación allí donde estiman que puede esclarecer el texto principal.

Obviando las diferencias y disensiones entre distintos comentaristas, puede afirmarse que el método común es el de extraer de la *Poética* un esquema conceptual aplicable a otros casos, o, en otros términos, identificar el lugar que en el sistema de la *Poética* y con respecto a tragedia y épica ocuparían los géneros ausentes.

5. *Prose Fiorentine*, 1735, III, *Praef.* s.p.

De este modo, el tratamiento aristotélico de la tragedia y la épica proporciona el utillaje conceptual y terminológico para juzgar el resto de las especies.

Los tratados poéticos independientes, no concebidos como comentarios, realizan también frecuentemente traslaciones del patrón aristotélico al resto de los géneros y ampliaciones de las declaraciones generales del filósofo acerca de los medios, modos y objetos de la imitación. Así lo hacen, por ejemplo, Gian Giorgio Trissino en las V y VI Divisiones de la *Poética* (1562) y Minturno en el *De Poeta* (1559). La mayor parte de los esfuerzos de tratadistas y *enarradores* están dirigidos hacia la comedia, especie sobre la que Aristóteles dejó sumarias indicaciones en varios capítulos. Sin embargo, la tratadística vulgar se enfrenta además con el problema de que los géneros más sobresalientes de la literatura vernacular, la lírica y la *novella*, (i.e., el modelo petrarquista y el boccacciano) están absolutamente ausentes de la teoría aristotélica. De hecho, en el campo de las literaturas nacionales, y particularmente de la literatura italiana, surgen las querellas literarias (la ariostista y la guarinista, la cuestión del *romanzo* y la tragicomedia) más implicadas con problemas de definición, delimitación y licitud genérica.

Los escritos neoaristotélicos acerca de los nuevos géneros toman del texto clásico una serie de conceptos fundamentales que estructuran el tratado y constituyen el patrón de análisis. En primer lugar, los medios, modos y objetos de la imitación proporcionan un marco general que permite integrar el nuevo género respecto de los dramáticos y la épica, o como subtipo o forma particular de alguno de ellos. Las partes cualitativas y cuantitativas de la tragedia, la distinción entre fábulas simples y complejas, y la enumeración de los tres elementos de la fábula (cambio de fortuna, peripecia, agnición) proporcionan otros parámetros de juicio que suelen ser aplicados indistintamente. Este proceder, sin embargo, tropieza con varias dificultades teóricas, casi siempre derivadas de los escollos interpretativos del texto aristotélico y de sus contradicciones en puntos centrales de la doctrina. La comedia permite más fácilmente la traslación, pues su posición dentro del esquema organizador de medios, modos y objetos de la imitación es inequívoco y está ya delimitado en el texto fuente. Las dificultades aparecen cuando se tratan especies o formas de especies como la *novella*, la tragicomedia, el *romanzo* y la poesía lírica.

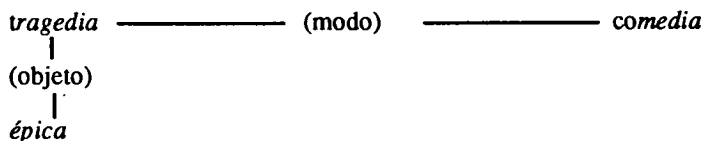
El tratado de Bonciani sobre la composición de la *novella* procede, en su estructura fundamental, como los apéndices quinientistas a la *Poética*: esto es, como una traslación o reaplicación de principios aristotélicos. Alberga igualmente un amplio rango de observaciones sobre autores antiguos y contemporáneos, griegos, latinos y vulgares, discusiones etimológicas e históricas, y, en general, allega materiales procedentes de la tradición retórica latina. A pesar de la variedad de aproximaciones y de la gran cantidad de ejemplos de Boccaccio, la obra se organiza en torno a dos cuestiones fundamentales: (1) la inserción de la *novella* en el sistema aristotélico de las especies de poesía y (2) el estudio pormenorizado de la fábula de la *novella*, y, secundariamente, de las partes cualitativas del carácter, el pensamiento y la dicción. A pesar de seguir modelos conocidos y principios muy difundidos, la relevancia de la obra de Bonciani reside, precisamente, en ser el primer tratado totalizador acerca de un género juzgado menor (por vernacular) o ni siquiera considerado tal (por ausente del texto aristotélico), y en su intento de reconstruir una tradición clásica greco-latina para dignificar el modelo boccacciano.

Este neto esquema fundamental permite muchas derivaciones y discusiones

particulares así como la introducción de observaciones etimológicas e históricas. En esto parece igualmente seguir el patrón del texto fuente (*Poética*, IV), si bien los excursos históricos recurren a otras autoridades. La discusión acerca de los precedentes suscita la cuestión del lugar y relación de los modelos de Luciano y Apuleyo como predecesores de la narración risible, e, igualmente, la de la licitud del diálogo para las materias ridículas.

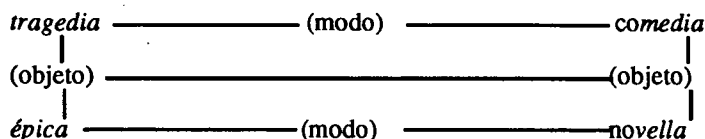
La fuente aristotélica, con proporcionar la armazón general del texto, está variamente amalgamada con noticias de distinto rango y procedencia. No es éste el lugar para entrar en un análisis detallado de la amalgama de tradiciones. Baste reseñar brevemente las más destacables. En primer lugar, las provenientes de los *praexercitamina* retóricos, y, particularmente, del texto más difundido en el Renacimiento, los *progymnasmata* de Aftonio (y, más concretamente aún, de los escoliastas humanistas de Aftonio, Agricola, Cataneus y Lorichius, generalmente editados juntos), cuyo primer ejercicio, relativo a la fábula, se juzga concomitante con la escritura novelística. En segundo lugar, de los comentarios de Beroaldus en la prefación al *Asinus Aureus* de Apuleyo, obra que se estima como precedente de la boccacciana. En tercer lugar, de los tratados acerca de lo risible, que proporcionan, como se verá más adelante, algunos de los elementos de análisis de la novela, por entenderse ésta la contrapartida no dramática de la comedia. Ha de notarse que todos los textos clásicos -Aristóteles, Aftonio, Apuleyo- que constituyen el punto de apoyo de la *Lección* están variamente filtrados por el humanismo renacentista (F. Robortello, L. Castelvetro, V. Maggi, R. Agricola, etc.).

El tratado de Bonciani está sesgado hacia el estudio de las narraciones cortas risibles. Esto se justifica en gran medida por las características de su modelo canónico (Boccaccio), pero también, como se verá, por razones de simetría y de más fácil inserción en el sistema de las especies de la poesía. Bonciani parte de una interpretación de las relaciones establecidas por la tragedia, la épica y la comedia según los dos criterios de los objetos y los modos de la imitación expuestos por Aristóteles en *Poética* II-III y regularizados por el neoaristotelismo quinientista: la tragedia y la épica se asemejan en que imitan los mismos objetos (los mejores), si bien con diferentes modos (dramático, enarrativo); la tragedia y la comedia se asemejan en que imitan con el mismo modo (dramático), si bien diferentes objetos (mejores / peores). Los dos criterios distinguen tres especies, y posibilitan tres combinaciones que podrían esquematizarse así:



La propuesta de Bonciani provee el cuarto elemento necesario para completar el esquema: esto es, la especie semejante a la comedia en cuanto al objeto (los peores) y a la épica en cuanto al modo (enarrativo), que colme la "casilla vacía" del sistema. El resultado es una estructura simétrica de géneros en la que la *novella* es a la comedia como la épica a la tragedia, y, consiguientemente, se asemeja a la épi-

ca del mismo modo que la comedia se asemeja a la tragedia. Esto es



La *novella* vendría a ocupar el puesto que, en dos ocasiones, y especialmente en el cap. IV de la *Poética*, parece atribuir Aristóteles al perdido *Margites* homérico. Esta situación relativa determina el posterior sesgo del tratado hacia la legislación de la novela risible, justifica la centralidad doctrinal de la parte dedicada a la tipología de los actos ridículos en la segunda parte de la *Lezione*, y la atención al establecimiento de una tipología de los modos de engaño (fuente de ridículo) en la novelística de Boccaccio. Justifica igualmente el resto de las discusiones presentes en el tratado, pues todas se refieren a problemas suscitados o por el modo o por los objetos de la imitación novelística.

La pulcritud del sistema de los dos criterios y las cuatro especies rige el desarrollo de la obra. Para mantener la simetría Bonciani se ve obligado a alterar la letra aristotélica en lo concerniente a los instrumentos de la imitación, así como a considerar, primero, y rechazar, después, dos tipos novelísticos posibles, la *novella grave* y la dialogada, que alterarían el orden de estas relaciones. En efecto, Bonciani constata que, en ocasiones, Boccaccio imita también "los mejores", pero afirma explícitamente que no tomará en cuenta esta posibilidad, porque '*originalmente*' la *novella* es siempre imitación de los peores según lo risible. Un doble objeto para la *novella* -tanto los mejores como los peores- perturbaría el sistema, hasta el punto de que la *novella grave* no sería distinguible de la épica (a no ser por el uso del verso): por ello, se la 'neutraliza' como una innovación propia de Boccaccio. La *novella grave*, pues, se considera excéntrica, tardía, derivada y cuantitativamente poco relevante.

La segunda posible perturbación del sistema de relaciones proviene de los modos de la imitación y atañe al uso del diálogo en la *novella* y al modelo de los diálogos de Luciano. La cuestión aborda la posibilidad de que la *novella* se construya enteramente en forma dialógica. La respuesta afirmativa perturba el sistema, en tanto que el diálogo puede ser considerado como una imitación en modo dramático (puesto que el autor habla por boca de otros). La respuesta negativa, en cambio, no sólo lo respeta, sino que, además, puede justificarse mediante la tradición grave del diálogo filosófico (modelo platónico y ciceroniano) que nunca imita, por tanto, "a los peores". El diálogo quedaría así inhabilitado novelísticamente como modo único, y a la especie le resultaría necesariamente adscrito el modo épico mixto. Aunque las obras de Luciano pueden entenderse (y así lo hace Bonciani) como una molesta excepción de diálogos risibles, también aquí, como en el caso de la *novella grave*, la resolución proviene de la recurrencia a la excentricidad del caso lucianesco como "transgresión" y perversión de las exigencias del diálogo.

La definición de la *novella* como la especie que imita a los peores mediante la narración favorece la reaplicación y superposición de la legislación cómica a las obras boccaccianas. Tal legislación, sin embargo, no es estrictamente aristotélica en su de-

sarrollo, pues la *Poética* de Aristóteles carece de tratamiento de la comedia. No cabe, pues, la traslación a la *novella* de la teoría aristotélica acerca de la comedia, pero sí de la de los neoaristotélicos, que a partir de 1548 venían construyendo 'aristotélicamente' una doctrina articulada sobre los requisitos de esta especie. Tal doctrina se conforma mediante (1) la amplificación de las afirmaciones aristotélicas acerca de la comedia, (2) la síntesis con *dicta* de Horacio, Donato y Evancio y con noticias acerca de la comedia griega y (3) la reconstrucción especulativa de lo que plausiblemente Aristóteles pudo haber escrito en el perdido libro segundo de la *Poética*.

*Grosso modo*, y en lo que se refiere al último punto, la reconstrucción consiste en una razonable traslación de la teoría de la tragedia: el tratamiento aristotélico de esta especie proporciona un modelo de definición y análisis (según los modos, objetos, medios de la imitación, afectos, fin específico, partes cualitativas, partes cuantitativas) y elementos conceptuales que permiten -y privilegian- el estudio de la fábula (división en fábulas simples y complejas, cambio de fortuna, peripecia, agnición). Para el humanismo renacentista, el texto mismo de la *Poética* avala la licitud de la traslación de estos patrones a otras especies, pues entiende que el análisis aristotélico de la épica está conceptual y terminológicamente subordinado al de la tragedia. Por otra parte, la *Poética* contiene también una definición de lo cómico para cuyo desarrollo no ofrece modelos (y que carece de paralelos en el tratamiento de la tragedia y la épica): objeto de la comedia -según Aristóteles- son los peores, pero no los peores en toda la extensión del vicio, sino sólo de lo ridículo, que es una parte de lo feo con exclusión de dolor.

La teoría quinientista de la comedia amplificó los elementos de la definición aristotélica, y, particularmente, de la idea de lo ridículo, en un buen número de obras específicas<sup>6</sup>. La primera y más influyente fue el tratado *De Ridiculis* (1550), de Vincenzo Maggi, cuyas tesis fueron retomadas o modificadas por teóricos posteriores e incorporadas a los comentarios de la *Poética* de Aristóteles. Uno de los elementos fundamentales de estos escritos, y especialmente del fundacional de Maggi, es el establecimiento de una tipología de lo risible que permite la categorización de las fábulas cómicas y, en general, de los hechos ridículos, mediante la combinación de un número reducido de criterios fundamentales. El tratamiento de las *novelle* en la *Lección* de Bonciani sigue, en lo fundamental, estos principios: la traslación del patrón trágico, la reutilización de los esquemas conceptuales de la *Poética* aristotélica y la aplicación a las *novelle* de una tipología de hechos ridículos directamente inspirada en las de V. Maggi y L. Castelvetro. Madius había establecido un catálogo de nueve tipos de ridículo atendiendo a la triple sede de la fealdad o *turpitud* (el cuerpo, el alma, las cosas externas), a su carácter verdadero, fingido o accidental y a las diversas combinaciones de estos criterios<sup>7</sup>. La clasificación de novelas risibles propuesta por F. Bonciani propone igualmente dos series de criterios que proporcionan también nueve tipos de ridículo. Aunque el procedimiento combinatorio general es el mismo que el de Madius, varían los resultados. Todas las acciones ridículas, según Bonciani, tienen una única fuente: la *ignoranza*

6. Para este proceso, M. J. Vega, "De Ridiculis. La teoría de lo ridículo en la poética del siglo XVI", en las *Actas del Simposio Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico* (Alcañiz, mayo de 1990).

7. Vincentius Madius, *De Ridiculis*, en V. Madius & B. Lombardus, *Vincentii Madii Brixiani et Bartholomaei Lombardi Veronensis In Aristotelis de Arte Poetica Explicationes. Madii vero in Eundem Librum Propriae Annotationes. Eiusdem de Ridiculis...* Venetijs, in officina Erasmiana Vincentij Valgrisijs, 1550.

[III, 154], que es origen del engaño y del error y que se genera por razonar mal o a partir de malos principios. Nos engañamos acerca de los bienes del cuerpo, del ánimo y de la fortuna, y las razones de nuestro engaño pueden ser la incorrección de nuestro propio razonamiento (cuando entendemos una cosa por otra), la fortuna (ignoramos por azar) o bien los hombres sagaces (cuya astucia nos proporciona ocasión para que nos engañemos). La tipología de Bonciani se centra en la ignorancia y la necedad, que es sólo una parte de la tipología de Madius (*animae turpitudine*), y privilegia el engaño de entre todos los modos posibles.

Todas las variedades del engaño se ejemplifican con *novelle* boccaccianas, y, eventualmente, con algunas obras clásicas (plautinas), y la tipología se pretende exhaustiva, pues, idealmente, todas las *novelle* podrían reconducirse a alguno de los nueve tipos o a sus combinaciones (se engaña por azar la abadesa que, al vestirse en la oscuridad, se pone en la cabeza las calzones del amante [*Decameron*, IX, 2], Calandrino es engañado por otros respecto del cuerpo [IX, 8], etc.).

Aunque tanto Madius como Bonciani presentan puntos comunes (la división alma / cuerpo / cosas externas), abundan las desemejanzas. Son mayores, en cambio, las coincidencias entre la clasificación de Bonciani y la de los comentarios de Castelvetro a la *Poética* de Aristóteles. Este último sigue la práctica de Madius de incorporar a la explicación de la comedia una tipología de lo risible: sus resultados, sin embargo, son notablemente diversos, pues Castelvetro evita los ejemplos ciceronianos comentados por Maggi y prefiere extraerlos de comedias latinas y obras vernaculares. Su fuente fundamental son las *novelle* de Boccaccio, que parecen mediar y determinar el entendimiento de lo ridículo, y, más particularmente, de los modos del engaño risible. De este modo, el tratamiento de lo ridículo en la *Poetica vulgarizzata ed sposta* depende de la comedia, pero se aplica, paradójicamente, a textos que no pertenecen al género.

La exposición de Castelvetro supone la consagración de la obra de Boccaccio como *summa* de las acciones ridículas. La clasificación y exposición de Bonciani está, por esta razón, más próxima a la de Castelvetro que a la de Maggi. Sin embargo, su indagación sobre las *novelle* boccaccianas parece haberse inspirado en ambos, pues coincide con el primero en la triple división de alma / cuerpo / bienes externos. La dependencia de Castelvetro se evidencia al cotejar los textos seleccionados para la ejemplificación: la tipología de engaños risibles, a pesar de la diferencia de sus acápites, presenta seis *novelle* comunes (VIII.9; IX.5; VII.4; VIII.9; II.10; IX.6) para ilustrar instancias semejantes:

#### Engaños Risibles según F. Bonciani [1574]:

Ejemplificación de los engaños risibles con *novelle* boccaccianas

1. [*Da se stesso*]: VIII.9; IX.5; II.10
2. [*Da altri*]: VII.8; IX.3 [respecto del alma]  
IX.8; VII.7; VII.4 [respecto del cuerpo]  
VIII.1; VIII.6 [respecto de los bienes de la fortuna].
3. [*Dal caso*]: IX.6; IX.2; VII.1



**Engaños risibles según L. Castelvetro [1570]<sup>8</sup>:**Ejemplificación de los engaños risibles con *novelle* boccaccianas

- |    |   |   |
|----|---|---|
| 1  | [ <i>Ignoranza di cose comuni</i> ]:        | IX.3; IX.5; VIII.3; III.8; VIII.9; III.10; IV.2 |
|    | [ <i>Ebrezza, sogno, farnetico</i> ]:       | IX.6; VII.9; VII.4; VII.8                       |
| 2. | [ <i>Ignoranza dell'arti</i> ]:             | II.9  |
| 3. | [ <i>per traviamiento o rivolgimento</i> ]: | II.10; VIII.9; VI.3                             |
|    | (Insidias industriales):                    | IX.5; VIII.4                                    |
| 4  | [ <i>Caso</i> ]:                            | V.4; V.10                                       |

La reflexión acerca de lo risible no se limita a la clasificación tipológica, sino que se completa con reflexiones acerca de la complacencia humana en la torpeza, la fealdad y la deformidad. El deleite de las fábulas de engaño se cifra, en gran medida, en la contemplación de la torpeza y en la sensación de superioridad que suscita en quien la presencia (pues una misma acción provocada por el azar o la necesidad puede no ser risible o serlo en menor grado). La acción ridícula funda, o debe fundar, una desemejanza entre los espectadores y los agentes cómicos, puesto que la simpatía y la semejanza son condiciones de la tragedia, y el temor (afecto trágico) requiere, según la *Retórica* de Aristóteles, la semejanza (pues sólo si el espectador siente al agente trágico como semejante puede temer padecer él mismo las mismas cosas). La semejanza trágica tiene, por tanto, como contrapartida, la desemejanza cómica (condición de la risa).

La fábula cómica habría de construirse, pues, sobre las acciones risibles, si bien con la doble precaución de no incurrir en la construcción de una cadena de acciones donde un mal inmerecido o un mal extremo generen un afecto trágico (piedad) y de no presentar caracteres cuyos males podamos asumir como propios o temer para nosotros mismos. El peligro de la comicidad es derivar hacia la tragedia, a través de la semejanza o de la inocencia: de ahí la necesidad de, por una parte, la distancia cómica, y, por otra, la liviandad del mal. Estos límites de lo risible implican también determinadas caracterizaciones de los agentes cómicos: su condición y estado no ha de ser el absolutamente mísero, ni sus vicios han de ser extremos. Las grandes deformidades del ánimo en los absolutamente depravados suscitan afectos que obliteran la risa (el desdén, el desprecio); el engaño a los hombres extremadamente virtuosos merece más la reprobación moral que el regocijo. El mejor agente cómico, pues, ha de ser moderadamente vicioso. Esta observación matiza la escala ética de los objetos de la imitación que Aristóteles propone en los primeros capítulos de la *Poética* (imitar los hombres que actúan, mejores y peores), y que adscribe a la comedia la imitación de los peores (*imitatio peiorum*),

8. Cfr. L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele* (1570), ed. W. Romani, Bari, 1979, I, 128 ss.

pero, por otra parte, es simétrica con las observaciones aristotélicas acerca del mejor de los agentes trágicos, que es moderadamente virtuoso. Los agentes trágicos y cómicos no se adscriben a los extremos de la escala ética, sino a las regiones intermedias de la moderación en el vicio o en la virtud. La acción risible, pues, además de la torpeza y la deformidad exige caracteres desemejantes, moderadamente viciosos, males livianos y ausencia de dolor y de inocencia.

El análisis completo de todos los elementos del tratado de Bonciani sería en exceso prolijo para este lugar. Baste, pues, reseñar tres aspectos sobresalientes relativos a la proyección de patrones de análisis de otras especies, o de las relaciones entre especies, al estudio de la *novella* y a su inserción en el sistema cuatripartito de géneros descrito en primer lugar:

I. Bonciani establece entre la *novella* y la comedia una serie de relaciones extraídas de las reflexiones aristotélicas acerca de las diferencias entre la tragedia y la épica. Aristóteles había afirmado que la tragedia se ve constreñida por la escena, que determina su duración, su delimitación espacial y su menor capacidad para la integración de episodios. Según Bonciani, la libertad del modo narrativo frente al dramático, en la imitación de los mejores (épica-tragedia), tiene su paralelo en las relaciones comedia-*novella*. Del mismo modo, la convertibilidad de la epopeya en tragedia (o en varias tragedias), se aplica a la convertibilidad de las *novelle* en comedias, con la indicación de que no todo lo narrado en la *novella* puede ser representado en escena: el prólogo cómico debe ofrecer el planteamiento, de modo que la acción recoja solamente el desarrollo y el desenlace, y ocurra en un giro solar. La simetría del sistema cuatripartito se cierra, por tanto, mediante la transferencia de las relaciones tragedia-épica establecidas en la *Poética* de Aristóteles, al par comedia-*novella*.

II. El análisis de las *novelle* risibles tiene por modelo la exposición aristotélica acerca de las fábulas trágicas: en las *novelle* habría, pues, fábulas simples y complejas, y, puesto que en ellas no hay cambio de fortuna, éstas últimas se caracterizarían únicamente por la agnición y la peripecia. Bonciani descubre en Boccaccio los seis tipos de anagnórisis listados por Aristóteles: su exposición sólo cambia al ofrecer junto a los ejemplos (trágicos) de la fuente, los procedentes del *Decamerone*. No parece, sin embargo, que les otorgue la centralidad que el texto aristotélico y los tratadistas neoaristotélicos les reconocen, si bien no carece de interés su ejemplo de perversión cómica de las agniciones trágicas. Más relevante es el entendimiento de las *novelle* a partir del modelo de la peripecia trágica: aunque se trata de un concepto controvertido, los tratadistas neoaristotélicos la definen como una vuelta de la acción en sentido contrario. En la tradición de los tratados sobre lo ridículo, se reconoce como el mejor de los engaños risibles aquel en el que se produce una especie de *rivolgimento*, de modo que las acciones obtengan un fin contrario al previsto por el agente (el engañador). En las *novelle* cómicas, las fábulas de burlador burlado parecen ofrecer el paralelo del *rivolgimento* trágico, hasta el punto de que se entiende como un modo de 'peripecia cómica'. Dos son los ejemplos que sostienen la argumentación de Bonciani: la historia del celoso Arriguccio [Dec., VII.8] y la de Andreuccio da Perugia [II.5]:

... la lor peripecia [delle novelle] sarà quando alcuno, avvisando con l'adoperare qualche cosa di conseguire un fine propostosi, egli non solo non lo conseguirà mediante quelle

cose, ma elle lo condurranno a un fine molto diverso: sì come al geloso Arriguccio adivenne, il quale diè molte pugne alla sua donna e le tagliò i capegli, acciò che per mezzo di così fatte cose potesse giustificare quello di che appresso a' suoi fratelli accusata l'avea, le quali cose non solo non l'aiutarono a conseguire il suo fine, ma gli provarono contra l'innocenza della moglie, onde egli scornato ne rimase. E questi mutamenti, comechè in diverse maniere possano accadere, quelle non di meno oltre ad ogni altra belle saranno che nasceranno (come s'è detto) da cose ordinate per un contrario fine (e tali furono per avventura que' gran casi che 'n una medesima notte avvennero a Andreuccio da Perugia).

La definición de Bonciani sigue de cerca las observaciones de Castelvetro sobre la peripecia trágica, y parece transferir a la comedia el modelo de *rivolgimento* del *Edipo Rey* y que considera óptimo: aquél en el que el agente trágico obtiene resultados absolutamente contrarios a los que determinaron su acción. La *novella* de Andreuccio da Perugia contiene, además, una falsa anagnórisis que da pie al engaño del que es objeto el protagonista: una prostituta se hace pasar por hermana desconocida e ilegítima de Andreuccio para ganar su confianza y robarle una bolsa de dinero. La *novella* comienza, pues, con una subversión de las agniciones trágicas (particularmente, del reconocimiento entre hermanos) y con una anagnórisis falsa o fingida.

III. El tratado *De Ridiculis* de Madius incluía como requisito fundamental de lo ridículo la *admiratio*: aquello que suscita nuestra risa -explica Madius- no hará tal cuando lo oímos o vemos por segunda, o tercera o cuarta vez. La novedad (*novitas*) debe concurrir para que lo risible sea eficaz<sup>9</sup>. Bonciani retoma esta observación, relacionando la *admiratio-novitas* de lo risible con la etimología de *novella*, por una parte, y, por otra, con la maravilla (*maraviglia*, *ammirabile*, *thaumastón*) que, según el texto aristotélico y los tratados y comentarios renacentistas, es un requisito fundamental de las fábulas trágicas y épicas.

La exposición de Bonciani realiza por tanto una amalgama de principios diversos, de tal modo que la maravilla se convierte en un requisito fundamental de las *novelle* y se describe tanto a partir del texto aristotélico como a partir del texto de Madius (la *admiratio* fruto de la novedad y requisito de lo risible). La definición de la maravilla concilia, de este modo, dos fuentes irreconciliables. Por una parte, tiene por fundamento la que se atribuye a las fábulas trágicas: sólo suscitan maravilla las cosas gobernadas por el azar y que suceden fuera de lo esperable (cuando las consecuencias lógicas de las acciones son contrarias a las previstas) o aquello que rebasa el orden natural o la voluntad humana. Este último grado de la maravilla se corresponde con algunas de las nociones quinientistas de la peripecia trágica, y se presenta como una *fuerza* que destruye la razón y el discurso: el modelo expreso de Bonciani es el de la fábula de Edipo, y su descripción parece seguir la relación de Castelvetro sobre la contrariedad entre el resultado de la acción y la voluntad de los agentes:

9. V. Madius, *De Ridiculis*, Venetijs, Valgrisji, 1550, 309.

... molto più diremo esser maravigliosa quella che lo 'ntelletto nostro inganna... quasi che in essa aparisca una viva forza che distrugga la ragione dell 'ntelletto e 'l discorso che egli adopera per non cadere in errori così fatti, il che essere avvenuto nell'azione d'Edipo tirano ottimamente si scorge [Bonciani, Tr., III, 161].

... [Edipo], essendogli stato predetto che egli doveva uccidere il padre e giacere con la madre, s'allontana da Corinto, dove aveva per cosa certissima che il padre e la madre abitassero; a dandosi ad intendere che la via della lontananza lo dovesse assicurare dall'uno e dall'altro misfatto, in tanto prende errore che quella via fu che lo condusse a commettergli; e facendosi credere che l'ammogliarsi fosse ottimo provvedimento contra la fornicazione o l'adulterio, non che contra lo'ncesto, per lo matrimonio perviene a conoscere la propria sua madre carnalmente. Ora la lontananza sua è cagione che egli uccida Laio suo padre, e la morte di Laio è cagione che egli possa giacere con la madre sotto giusto colore di matrimonio, poiché era vedova; e nondimeno questa uccisione doveva operare il contrario, perciocché il privato uomo che uccide il re legittimo dee essere punito asprissimamente, e non premiato, né gli dee essere data la reina a moglie e 'l regno in dota<sup>10</sup>.

Paradójicamente, el modelo trágico de Edipo es el recomendado para las *novelle* risibles, en cuanto a la relación contraria de la voluntad del agente y del resultado de la acción y al encadenamiento de las acciones.

La somera descripción de las páginas anteriores no agota todos los aspectos relevantes del tratado de Bonciani. La *Lección* es un caso paradigmático de amalgama de tradiciones diversas (*praexercitamina* retóricos, comentarios renacentistas de Apuleyo, etc.) cuya base fundamental es la *Poética* aristotélica, o, más correctamente, el conjunto de interpretaciones quinientistas de este texto. Los tratados y comentarios de Vincenzo Maggi y Ludovico Castelvetro constituyen las fuentes principales de la *Lección*. Sin embargo, la relación de Bonciani con sus fuentes no es estrictamente mecánica: consiste más bien en una reaplicación de modos de análisis. Esta traslación de conceptos e instrumentos descriptivos tiene como punto de partida la teoría de la tragedia y de la comedia, y la sistematización neoaristotélica de las especies poéticas. Ahora bien, la teoría de Bonciani es compleja, en tanto que es fruto de la transferencia de una transferencia: reaplica a la *novella* la teoría de la comedia, que, a su vez, es una reaplicación a este género de la teoría sobre la tragedia. En este sentido, la doctrina de la *Lección* dista varios grados del texto aristotélico que la inspira, y es una manifestación de los procedimientos de ampliación y síntesis que operan en el nacimiento y articulación de la teoría moderna de los géneros. El caso de Bonciani es, en cierto modo, concomitante con el de los primeros tratadistas de la lírica, que se encuentran también ante la necesidad de 'insertar' un género en el sistema de especies nobles de la poesía (tragedia-épica-comedia), y de re aplicar el utillaje conceptual del aristotelismo quinientista al servicio de la legitimación del género excluido. Este proceder puede conducir a

10. L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele* (1570), ed. W. Romani, Bari, 1979, I, 312.

notables distorsiones, pero evidencia una intención sistemática de grandes consecuencias para la teoría poética hasta el Romanticismo. Evidencia la función modeladora de los principios del aristotelismo quinientista, y su aspiración a constituir una teoría totalizadora, que generaliza la validez de los principios de la *Poética* aristotélica más allá del contexto histórico de su escritura. La *Lección* de Bonciani es, en este sentido, un episodio significativo del asentamiento del neoaristotelismo renacentista como Gran Teoría, con una capacidad explicativa omnicomprehensiva y sistematizadora y con poder para integrar elementos procedentes de otras tradiciones dentro de una estructura superior.

MARÍA JOSÉ VEGA